

CAPITULO



CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

9

Echeverría
y la realidad nacional



CAPITULO

la historia de la literatura argentina

9. Echeverría y la realidad nacional

Este fascículo ha sido preparado por el profesor Noé Jitrik, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

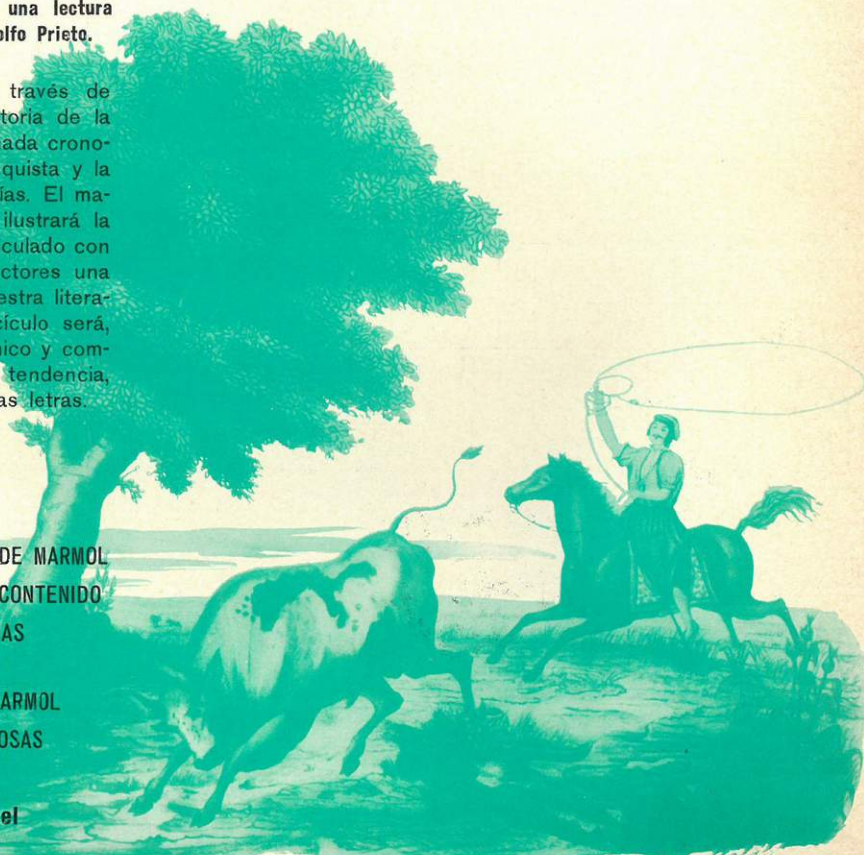
CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO N° 10:

EL NACIMIENTO DE LA NOVELA: MARMOL

- LA NOVELA EN TIEMPOS DE MARMOL
- "AMALIA": SU FORMA Y CONTENIDO
- LA EPOCA EN LAS PAGINAS DE "AMALIA"
- LA AUTOBIOGRAFIA DE MARMOL
- MARMOL Y MANUELITA ROSAS
- MARMOL PERIODISTA

y junto con el fascículo, el libro **AMALIA** (tomo I).



Echeverría y la realidad nacional

La obra y la acción de Esteban Echeverría configuran uno de los momentos decisivos para la cultura nacional. Es un momento de tránsito en el que nuevas concepciones se abren paso, por su intermedio, hasta permitir cambios totales de fisonomía. Esto ocurre con Echeverría, en el campo literario, por tres razones fundamentales:

- a) El haber introducido el romanticismo europeo en nuestra literatura, adelantándose en esto a España;
- b) haber inaugurado la literatura nacional moderna al descubrir la forma de incorporar temas locales;
- c) haber iniciado una línea narrativa realista y crítica.

En el campo de las ideas su aporte no es menos importante:

- a) es el fundador de una tendencia, el liberalismo moderno, que va a adquirir forma política definitiva para el país en 1880;
- b) es el maestro de una brillante generación de jóvenes argentinos que finalmente se convierte, después de la caída de Rosas (a la cual contribuye enérgicamente), en la base de cohesión de una clase social, la alta burguesía liberal, que controla el desarrollo nacional hasta nuestros días.

Esta influencia es ejercida por Echeverría a través de su producción literaria, como poeta y escritor; de sus escritos doctrinarios; de su liderazgo intelectual, y de su capacidad organizadora.

¿Cuál es el país sobre el que quiere aplicar nuevas ideas? ¿Cuál es el espectáculo que se rechaza y se quiere superar? Echeverría no lo advirtió desde el comienzo sino a partir de un momento dado, a partir de su regreso de Europa. Por eso, para tener una idea del ámbito en el que debía ejercer su acción, es importante considerar una fecha como clave, el 15 de octubre de 1825, día en que Esteban Echeverría se embarca rumbo a Europa. ¿Qué pasó hasta entonces? Con qué se encuentra al volver?

Desde los días de mayo de 1810 hasta 1825, el país y especialmente la ciudad de Buenos Aires, ha sido teatro de acontecimientos muy complicados que giraban todos en torno a dos ideas-eje: la independencia nacional y sus correlativas guerras para lograrla; y, por otra parte, la organización de los sectores internos y los correlativos conflictos. Todo esto va dando lugar al surgimiento de tendencias que muestran la existencia de intereses, lo cual termina por engendrar básicamente dos políticas: la de Buenos Aires y la del interior.

En efecto, Buenos Aires, privilegiada por su puerto y su comercio, pretende tener el monopolio de la conducción de la guerra, del reclutamiento y de la producción. Exige que el interior se pliegue a sus modos de considerar el presente y el futuro. Esa pretensión pone en evidencia que existe un grupo, al que podemos llamar "burguesía porteña" genéricamente, compuesto de comerciantes, terratenientes y hacendados de Buenos Aires, que aspirará al control total del país en pro de su sola grandeza. Esa unilateralidad provoca roces y fricciones primero y, finalmente, la eclosión de un tipo de personajes políticos muy característicos de la vida argentina, los caudillos, cuyo primer vocero es sin duda Artigas quien ya en 1813 pide a la Asamblea la implantación del sistema federal, a la usanza norteamericana.

En Buenos Aires se observa sobre todo una tendencia a la consolidación del grupo burgués que hizo la Revolución de Mayo. Ese robustecimiento se apoya en una serie de conceptos sobre política y cultura básicamente copiados o adaptados, en el mejor de los casos, de Europa. Hasta bien avanzada la década, no se puede hablar más que de un partido porteño, europeizante, y de un partido del interior, localista.

Unitarios y Federales. — En un primer momento, hay en Buenos Ai-



Esteban Echeverría (óleo de Charton, existente en la Fac. de Filosofía y Letras de Buenos Aires)

El influjo de la obra y del pensamiento de Esteban Echeverría fue notable tanto en la formación de nuestra literatura como en la introducción, en el país, del liberalismo moderno, tendencia que habría de presidir la organización nacional.



Recova vieja y pirámide (acuarela de Pellegrini, 1820)

res una relativa uniformidad de criterios. Pero poco a poco va penetrando la problemática total, hasta que se asiste al surgimiento de un partido *federal* opuesto al denominado *directorial*. Hay ya a partir de 1816 una pugna por el poder entre ambas fracciones. Sin embargo, y por debajo de las formulaciones políticas, se va perfilando una "clase decente", cuyos miembros son alternativamente y durante los próximos 20 años unitarios o federales, rosistas o antirrosistas. El conflicto porteño concluye por mezclarse con las exigencias del interior, todo lo cual culmina en la llamada "anarquía del año 20". Gran crisis de la que sale triunfante el viejo directorialismo remozado ahora por la presencia y la gravitación de un hombre llamado a cumplir un papel fundamental: Bernardino Rivadavia.

Quién es Echeverría: Su biografía. — Todo este marco referencial tiene gran importancia para comprender la figura de Echeverría, en parte porque toda su obra tiene un gran contenido histórico, en parte porque el sentido principal de su obra tiene mucho de reacción contra lo visto y vivido, contra lo aprendido en toda la época de la que se aleja al embarcarse en "La Joven Matilde", rumbo a París.

José Esteban Antonino Echeverría (su apellido quiere decir "casas nuevas", en vasco) nació en Buenos Aires el 2 de septiembre de 1805. Su padre fue un comerciante vasco y se llamó José Domingo. Su madre, Martina Espinosa. Su padre muere en plena infancia de Echeverría y al parecer él y sus nueve hermanos quedan a cargo de un tutor que les amarga la existencia. Ese hecho está declarado por el propio Esteban en carta a su hermano José María del 22 de marzo de 1826: "Nuestras desgracias, mi viaje, las negras sombras y melancolía que han abatido mi alma y hecho

casi un hábito en mi corazón, han sido adquiridas durante la mansión en su casa; sin embargo mi espíritu se va disipando ya de esas sombras infundidas en mi infancia por un déspota”.

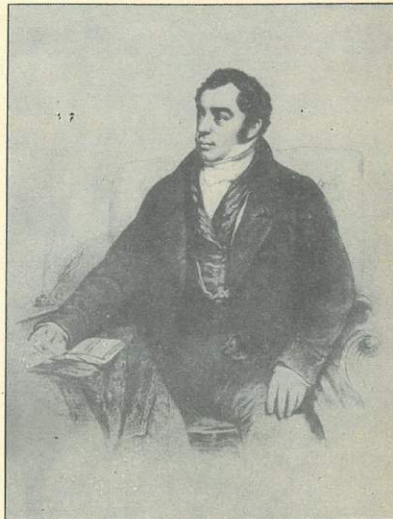
Hizo su educación primaria en la escuela de San Telmo, perteneciente al Cabildo, donde asistió desde 1816 a 1818 junto con su hermano José María. Un solo maestro —Juan Alejo Guaus—, y un ayudante, conducen a 180 niños entre los cuales se destacarán muchos de la época rivadaviana. Se aprende lectura, escritura, gramática, aritmética, doctrina cristiana y política. Desde luego, se infunde en esa escuela el respeto por la Revolución de Mayo y la gesta revolucionaria.

Posteriormente a esos años de aprendizaje (inexplicablemente tardíos), se lo ve envuelto en amores y en cierta vida de disipación. Augusto Raúl Cortazar (*Echeverría, iniciador de un rumbo hacia lo nuestro*) dice a este respecto: “Por otra parte, su juventud, más que el idealismo de las musas, buscaba los tortuosos recodos de bailes equívocos y ultrafamiliares en el barrio del Alto, más allá del zanjón de los granados”. El mismo se llama “carpetero, jugador de billar y libertino” (carta a Félix Frías, 1850) y “unos amoríos de la sangre, un divorcio y puñaladas en falso”, conmovieron su alma con tal ímpetu “que el cimbrón lo sacudió sin tregua hasta su muerte”. Este dato también es importante, en parte porque corrobora la nefasta influencia del mencionado tutor, en parte porque esa fue su manera inicial de conectarse con lo popular, y en parte, finalmente, porque imagina o supone que esa conducta suya es causa de la muerte de su madre: “Calla por no afligirme, pero yo he creído leer en su semblante mi acusación y mi martirio”... “yo robé al mundo aquella vida tan preciosa”...

Sea por un sentimiento de culpa, sea

por haberse dado cuenta de los extremos a que podía llevarlo esa vida desarreglada, se morigera y empieza a estudiar con más orden luego de la muerte de su madre. En 1822 aparece inscripto en el Departamento de Estudios preparatorios de la Universidad. Allí estudia latín con Mariano Guerra y filosofía bajo la dirección de Juan Manuel Fernández de Agüero. Como queda dicho, esta enseñanza es de corte iluminista y Echeverría se entregó a esa tendencia manifestando admiración por sus maestros. Esa admiración se trocaría posteriormente en crítica al materialismo y ateísmo en la medida en que se va definiendo el espiritualismo romántico del cual se convierte en portavoz. Como era característico en los jóvenes de la burguesía porteña de entonces, no se limita a ilustrarse según las tendencias en boga ni a cultivar sus inclinaciones artísticas, sino que hace el aprendizaje del comercio en la casa Lezica Hermanos. En los ratos libres aprende francés y lee la poesía y la historia de la época. Sebastián Lezica y Félix Piñeyro, patronos, protectores y amigos, lo incitan a viajar a París para perfeccionarse. La ocurrencia no tenía nada de extraordinario, porque el viaje a París estaba de moda, impuesto gracias al plan de Rivadavia de enviar jóvenes becarios con el fin de formar los profesionales de que el país carecía.

Antes de la partida, Echeverría había comenzado a escribir. Se conocen, sin fecha, sus *Cartas a un amigo* en las cuales lo sobresaliente son ciertas observaciones relativas al campo, episodios que anticipan la anécdota fundamental de *La Cautiva*, aunque el lenguaje es el neoclásico de su tiempo. Esto prueba, por lo menos, que frecuentaba “Los Talas”, zona cercana a los indios, y que el paisaje y la temática del lugar no le eran indiferentes.



Bernardino Rivadavia
(litografía de Pelvilain)



Juan Manuel Fernández de Agüero

Viaje a París. Momento cultural en Francia. — A mediados de octubre de 1825 se embarca al fin en *La Joven Matilde*. En la aduana, libro de salidas, figura como “comerciante”. Lleva pocos libros: matemáticas, gramática y diccionario franceses, y un ejemplar de *La lira Argentina*.

El viaje es accidentado y debe cambiar de barco; toma el “*Aquiles*” en Bahía y llega al Havre a fines de año y a París en marzo de 1826. Durante la permanencia en el Brasil, se informa de la guerra con este país a causa de la Banda Oriental, y en cartas a su hermano se lamenta de no intervenir en la contienda. En París, por recomendación de Sebastián Lezica, se pone bajo la tutela de Mr. Varaigne, encargado de velar por los jóvenes argentinos enviados por el gobierno a estudiar. Varaigne lo hace entrar al Ateneo, donde estudiará varias ciencias siguiendo cursos por separado de química, geografía y dibujo, todos privados.

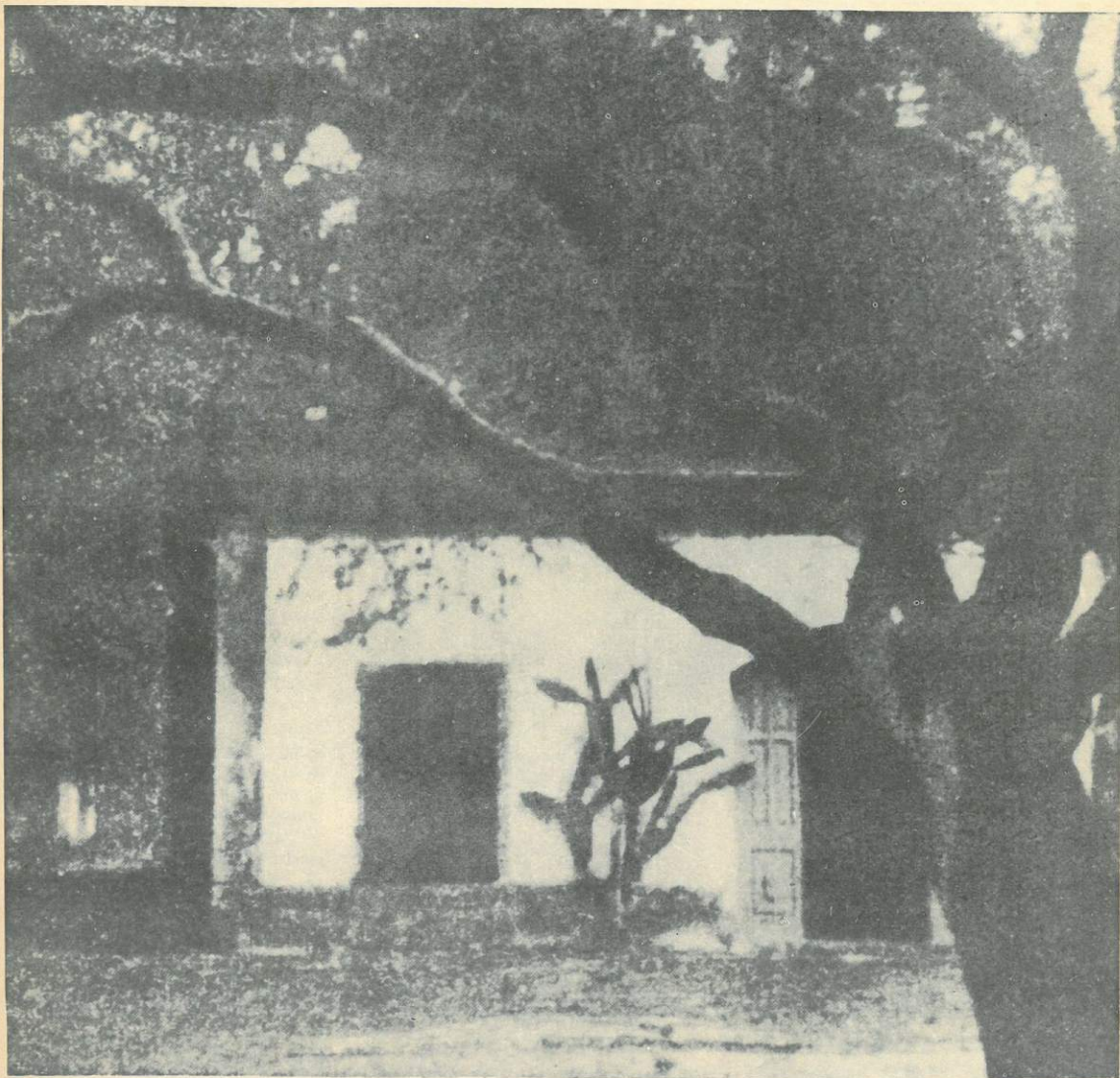
Poco a poco se va informando del movimiento cultural e intelectual francés que vive en esos momentos un período de cambio. En el plano estético, el romanticismo traído de Alemania por Chateaubriand y Madame de Staël se está imponiendo clamorosamente, y la filosofía de la Ilustración ha dado paso al eclecticismismo que está empezando también a ser derrotado. Las circunstancias políticas y sociales favorecen el nacimiento del socialismo utópico cuyo primer gran vocero es Enrique Rouvroy, conde de Saint-Simon, y sus discípulos Fourier, Considerant y Pedro Leroux, que es quien va a gravitar enormemente sobre el pensamiento echeverriano, sarmientino y alberdiano, pero luego del regreso de Echeverría al país.

En verdad Echeverría no parece haber tenido contacto directo con los representantes del romanticismo o

los pensadores revolucionarios; sí, en cambio, puede haberse empapado de la atmósfera intelectual y puede haber leído los autores más en boga. Por de pronto confiesa que después de leer a Shakespeare, Schiller, Goethe y Byron “se siente inclinado a poetizar”, lo cual se concreta en una serie de ejercicios titulados *Ilusiones*. De su permanencia en París data la ya citada carta a su hermano José María, que interesa no solo por la referencia al “*déspota*” ni por su preocupación en torno a su hermano Félix, sino por las referencias al prestigio que tiene la Argentina en el mundo, lo cual se debe a “nuestras sabias instituciones, y la grande opinión del que las formó”. Como se interrumpe la correspondencia a partir de 1827, no se puede conocer la evolución que tuvo su idea acerca de Rivadavia, pero es evidente que fue variando, lo mismo que respecto del neoclasicismo, de modo tal que al regresar había prácticamente abjurado de sus maestros, del estilo literario y del político que encarnó todas estas cosas al mismo tiempo.

El regreso. La revolución romántica. — Por razones económicas, Echeverría debe abandonar París y vuelve a Buenos Aires en julio de 1830, justamente en el momento en que el romanticismo llega a su pináculo y empieza su disolución, lo primero con la famosa batalla de *Hernani*, lo segundo con la aparición de *Les Orientales*, ambas obras de Víctor Hugo. Cuando llega, el libro de entradas de la Aduana lo registra, pero ya no como cuando salió sino como “*literato*”. Evidentemente, en esos cinco años los cambios fueron muy grandes para Echeverría.

En 1830 ya no está más Rivadavia; la presidencia cayó sin pena ni gloria; el país, que había ganado heroicas batallas en la guerra con el Brasil, perdió la Banda Oriental. Do-



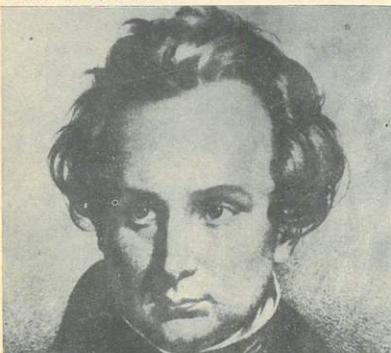
En su viaje a París, Echeverría se empapa del romanticismo que es, entonces, el movimiento estético dominante y más avanzado. Los rasgos románticos caracterizarán toda su obra y será él, precisamente, quien difunda el ideario romántico en el país.



François Bené de Chateaubriand



Madame de Staël



Victor Hugo

riego, como representante del viejo federalismo porteño, liquidó las ilusiones unitarias e intentó un acuerdo con el interior, pero, a su vez, fue arrinconado y trágicamente hecho fusilar por Lavalle que, con Paz, habían vuelto del Brasil dispuestos a no tolerar tal cambio de rumbo en la política nacional. A su vez, Lavalle termina por caer y deja paso a Juan Manuel de Rosas que desde hacía por lo menos nueve años se venía preparando para acceder a la primera magistratura provincial, apoyado sólidamente en el grupo de ganaderos y saladeristas porteños tradicionales, beneficiados todavía más por la enfiteusis y la reforma financiera rivadaviana.

Apenas llega a Buenos Aires, Echeverría publica dos poemas en la *Gaceta Mercantil*, órgano también del gobierno: *Regreso* y *En celebridad de mayo*, sin firma, poemas que integrarán en 1834 *Los Consuelos*. La aldeana Buenos Aires advierte al poeta y lo celebra creándose en su torno una expectativa que Echeverría va satisfaciendo en dos sentidos: publicando de cuando en cuando alguna composición, como por ejemplo *Profecía del Plata* en 1831 y *El túmulo de un joven* en julio de 1832, ambas en el *Diario de la Tarde*, o vinculándose con la juventud inteligente y paulatinamente acaudillándola en los "Salones" que todavía funcionan. Hasta tal punto existe libertad, que ese poema *Profecía del Plata* antes de la Revolución de Mayo, en el que se execra a los tiranos, aparece en el diario oficial. Puede suponerse también que pasa temporadas en Luján y que, sobre todo, prepara lo que podríamos llamar la revolución romántica.

Esta se produce en 1832 al publicar *Elvira o la novia del Plata*, en forma anónima. Este folleto no es bien recibido, como se verá al estudiar su obra.

En 1833, Rosas, fuera del gobierno

pero conduciéndolo por detrás, organiza la expedición al Desierto. Antes de dejar el gobierno, se insinuaba ya una tendencia a la represión intelectual centrada sobre todo contra la Universidad, que pierde a prestigiosos profesores como Fernández de Agüero, Diego de Alcorta, Valentín Alsina, etcétera, y en la que quedan desmantelados aulas y gabinetes de estudio. Probablemente, la represión intelectual iniciada por el gobierno no resulta estimulante para Echeverría. A esto se suman el silencio en tono a *Elvira* y sus malestares físicos —dolores al corazón—, y al fin se marcha a Mercedes, Uruguay, donde permanece seis meses que son poéticamente muy productivos. A su regreso hace conocer *La Diamela* y el *Adiós al Río Negro*, y reserva otras producciones que agrupa en *Los Consuelos*, aparecido en 1834. Es el primer libro de poemas compuesto por un poeta argentino en Buenos Aires. El éxito más notable acompaña esta obra. Para Gutiérrez fue "una verdadera revolución" y Florencio Varela, pese a su rígido neoclasicismo, saludó a su autor como a un "verdadero poeta" (carta del 1º de diciembre de 1834 a Juan María Gutiérrez).

Entretanto, Echeverría va componiendo su poema principal *La Cautiva* que, encabezando su libro *Rimas*, aparece en 1837, en plena madurez intelectual y formal del poeta, cuando en su torno se agrupan hombres como Gutiérrez, Alberdi, Cané, Quiroga Rosas, Frías, Vicente F. López, Carlos Tejedor, Thompson, etcétera. Con todos ellos participa en *El Salón Literario*. Su liderazgo es allí indiscutible. El poema tiene gran resonancia, es muy celebrado, y significa una síntesis, una adaptación de las doctrinas y preceptos románticos a nuestra realidad.

En sus dos *Lecturas* para el Salón, por otra parte, Echeverría hace un análisis de la situación intelectual y

un análisis económico. Un examen de los conceptos que maneja indica por lo menos estas ideas: superación de la antinomia unitarios-federales; favorecimiento a la producción y a la industria; síntesis entre la cultura europea y nuestros elementos sociales reales; idea de que un grupo unido, una reunión de todos los grupos sociales, puede salvar al país de las divisiones que lo agobian. En el fondo, Echeverría propone la unificación de los grupos en una sola burguesía; su acusación del momento a Rosas, aparte de que no acepta la inteligencia, es que defiende la preeminencia de un solo sector con ignorancia y desmedro de los restantes. La situación política apremia, y el régimen se endurece. Conflictos con ciudadanos franceses dan pie al bloqueo al Río de la Plata, la guerra con Bolivia moviliza la atención, y Rosas comienza el período sombrío de su gobierno. El Salón debe cerrarse, y se rematan sus existencias, que quedan liquidadas en mayo de 1838.

Contra Rosas. Muerte en el exilio. — Esto da la oportunidad para la fundación de la histórica *Asociación de Mayo* en junio de 1838, inspirada en las agrupaciones carbonarias como la *Joven Italia* o la *Joven Europa*, de Mazzini. Echeverría es el nomen y quien redacta los principios de la entidad, las llamadas *Palabras Simbólicas*, *Credo*, *Catecismo*, *Creencia de la Joven Argentina*, o *Código*.

Esta entidad es un último intento de convencer a Rosas. "De haber comprendido Rosas su posición — escribe Echeverría— habría llamado y patrocinado a la juventud y púestose a trabajar con ella en la obra de la organización nacional." Pero es inútil. La Asociación tiene carácter político, es clandestina y juramentada, y sus miembros deben dispersarse cuando

se produce una delación. Es Echeverría quien redacta la *Creencia*, compuesta de quince palabras simbólicas, en Los Talas, y quien preside la Asociación, quien invita a separarse a sus miembros, con lo cual empieza el destierro de esta generación. En el fondo, las *Palabras*, que luego en 1846, como la *Ojeada retrospectiva* formarán el llamado *Dogma Socialista*, constituyen el primer intento orgánico de formular un ideario nacional, una filosofía del conjunto. Es la base ideológica del liberalismo argentino. El Código o Catecismo es conocido públicamente por primera vez en Montevideo, el 1º de enero de 1839, en el último número del periódico *El Iniciador*.

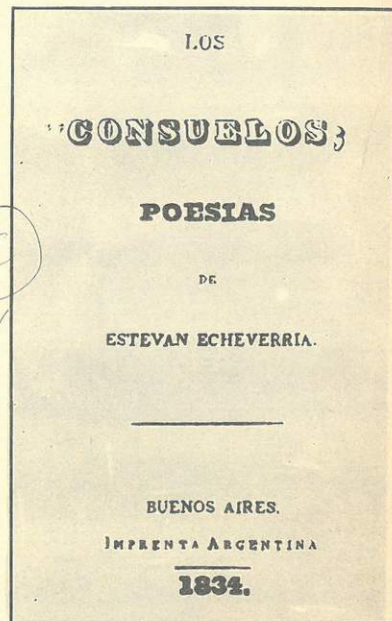
Echeverría se refugia en Los Talas. Entre 1838 y 40 escribe presumiblemente *El Matadero*, que no publica, y asiste desde Luján a la Insurrección en Dolores cuya gesta canta en un poema titulado *La Insurrección del Sud*, aunque sin aprobar el hecho revolucionario. Al fin, en 1840, Echeverría debe emigrar. Emigrar — opina — equivale a inutilizarse para la Nación, es la muerte."

Echeverría permanece diez meses en La Colonia donde llegó en la fragata francesa *Expeditive*. Allí escribe un poema *Al 25 de Mayo*, optimista y firme, confiado en el porvenir. Luego pasa a Montevideo requerido por sus amigos, especialmente Alberdi.

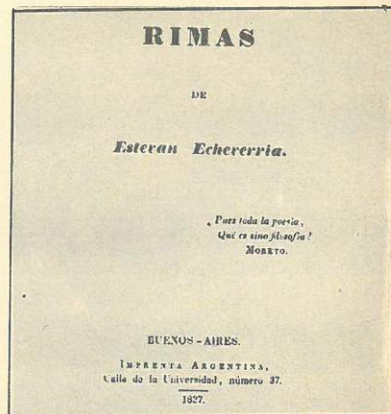
En 1844, a pedido de Andrés Bamas, jefe político y de policía de Montevideo redacta su *Manual de Enseñanza Moral* mediante el que quiere hacerse conocer como pensador, no solo como poeta.

En esos años mantiene polémicas a veces agrias con otros emigrados como Rivera Indarte o manifiesta su irritabilidad a raíz de expresiones de Sarmiento que bien visto no tienen nada de despectivas (*Viajes*).

Escribe *La guitarra* en 1842 (publicado en 1849; en el *Correo de Ultramar*, de París), *El ángel caído*,



Portada de la primera edición de Los consuelos



Portada de la primera edición de las Rimas

Con La Elvira, la Argentina se anticipa a España en la iniciación del romanticismo

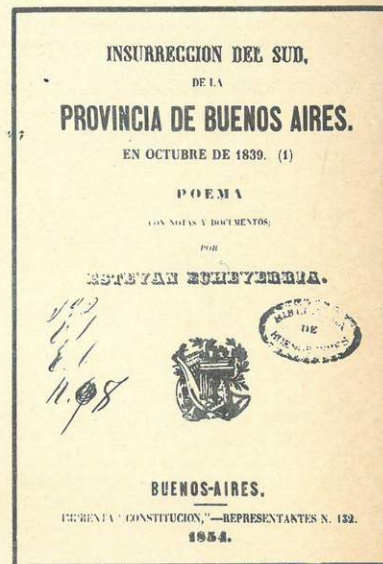
Elvira o la novia del Plata apareció sin nombre de autor. El libro no gustó, y este rechazo produjo una gran amargura en el poeta. Sin embargo, inauguraba con él el romanticismo en nuestras letras, un año antes que el duque de Rivas lo inaugurara en España con el Moro expósito. En efecto, esta obra, la primera expresión del romanticismo español, es de 1833. Mientras que Echeverría publicó Elvira en 1832.

terminado en 1846, y el *Acellaneda*, en 1849. Antes, en 1846, había escrito la *Ojeada retrospectiva* que precede la nueva edición de las *Palabras simbólicas*, formando entre ambos el *Dogma socialista*.

Escribe *El peregrinaje de Gualpe*, proyecto de un poema en el que recuerda su viaje a Europa. Luego otro esbozo, el *Mefistófeles*, drama-joco-serio-satírico-político; luego vienen escritos de costumbres como la *Apología del matambre* y escritos sobre estética y literatura, recogidos en el tomo V de las *Obras Completas*. Hacia 1846, época de publicación del *Dogma*, parecen estar cambiando las condiciones políticas argentinas. Urquiza, caudillo entrerriano, se interesa por trabajos de exiliados en los que encuentra apoyo a sus pretensiones de autonomía frente a Rosas, especialmente en lo que concierne a la navegación de los ríos interiores y la liberación del comercio ganadero. Echeverría ve con simpatía las inquietudes del entrerriano y le escribe enviándole un ejemplar del *Dogma*. Urquiza y Madariaga (caudillo correntino) envían las cartas a Rosas, como era de práctica entonces, y éste hace salir a de Angelis a la palestra a polemizar con el *Dogma*. El italiano trata a Echeverría de trastornado por los delirios de Fourier y Considerant y Saint-Simon. En dos cartas Echeverría desvirtúa las acusaciones y gana la batalla.

En setiembre de 1847 Echeverría es nombrado miembro del Instituto de Instrucción Pública del Uruguay, único cargo ocupado en su vida. En julio de 1849, y como una consecuencia, pasa a formar parte de la Universidad de Montevideo, preocupado por los problemas de la educación.

Su último escrito es un comentario a la Revolución Francesa de 1848. Puesto que ésta es una revolución que hace culminar las ideas del saint-



Portada de la edición póstuma de
La insurrección del Sud

simonismo, su análisis es más decididamente saintsimoniano que el Credo pero cuidando de establecer diferencias entre lo que ocurre en Europa, y lo que debe ser en el Nuevo Mundo. Su socialismo atenuado se reduce a las ideas de solidaridad, no abandona su espiritualismo, se aparta, según observa Alberto Palcos, de los extremos del utopismo, y nada tiene que ver con otros análisis de ese episodio, como por ejemplo los de Marx.

Después empieza su declinación física. La tisis lo consume. Echeverría venía anunciando su próxima muerte. En la carta de 1846 a Alberdi y Gutiérrez dice: "...porque no tengo salud, ni plata, ni cosa que lo valga, ni esperanza, ni porvenir y converso cien veces al día con la muerte hace cerca de dos años". Muere el 19 de enero de 1851, antes del pronunciamiento de Urquiza y, por supuesto, antes de la caída de Rosas. Se ignora dónde están sepultados sus restos.

ambros
La obra literaria. — Proyectada sobre el telón de fondo de la realidad nacional en el tiempo que le tocó vivir, y en la misma trama de su biografía, atormentada y dramática, la obra de Echeverría resulta más comprensible o, si se prefiere, aparece mejor iluminada que si se la separa de ese contexto vital. Pero si esto es cierto, también lo es que su naturaleza y su valor literario sólo pueden ser determinados por el estudio de su obra misma, por más que este estudio se auxilie con el valioso aporte que tal contexto suministra. Como siempre, el tiempo histórico envuelve al hecho temporal del valor literario. Ninguno de los dos es la clave de la explicación del otro. Cada cual se explica a sí mismo. Pero ambos se iluminan y se corresponden secretamente sin deteriorar ni disminuir en nada su realidad intrínseca.

Echeverría formuló un programa estético supeditado a un programa ideológico, y coherentemente su obra se

realizó dentro de esa finalidad. Como toda su época y la que le precede, los ideales colectivos prevalecen sobre la literatura, y difícilmente habría podido sustraerse a tales imposiciones históricas. Justamente, la única posibilidad de realizar una obra era entonces la aceptación y la asunción de ese signo. Y el tiempo demostró que tenía razón, pues los pasatistas, los que persistían en un caducado seudoclasicismo ahora desconectado ya de los nuevos ideales colectivos en marcha, desaparecieron en la frustración, y no los recordamos. En cambio, el nombre de Echeverría queda como una figura consular, como la de un fundador, es decir, la de alguien de quien puede decirse o discurrirse en lo que se quiere, pero del que no puede prescindirse.

Todo esto no impide, ya ha quedado dicho, la posibilidad, y más aún, la necesidad, de estudiar su obra objetivamente. Es preciso examinar ahora en su desarrollo cronológico esa labor literaria, destacando en ella los dos hitos fundamentales de su producción que constituyen a la vez tres hitos importantes en la historia de la literatura argentina. 1º: *La cautiva*, con la cual el género poético cobra un fuerte impulso en su desarrollo en nuestra literatura. 2º: *El matadero*, pieza que inaugura no solo el género cuentístico en la Argentina sino, como veremos, el realismo moderno. En cuanto al *Dogma*, corresponde a la labor de Echeverría como ideólogo, y por lo tanto será tratado en su oportunidad.

Las primeras obras. — Dos años después del regreso de Echeverría a Buenos Aires, en 1832, aparece sin nombre de autor un poema titulado: *Elvira o la novia del Plata*. Tiene sin embargo una dedicatoria —A D. J. M. F.— y lleva dos epígrafes. Uno de Moratín: "Ven, Himeneo - Ven, Himeneo", y el otro del poeta

Los consuelos, primer libro de versos de un autor argentino

Cuando en 1834 apareció en Buenos Aires el libro de versos de Esteban Echeverría *Los consuelos*, su éxito fue inmediato. Con él, el romanticismo asume en el Plata una forma más cabal aún que en el libro anterior de Echeverría, *La Elvira*, aparecida anónimamente dos años antes. Pero quizás entonces no se reparó en un hecho curioso. Era la primera vez que aparecía impreso en Buenos Aires un libro de versos sueltos, de autor argentino.

→ su fuerza ideológica

En su exilio de Montevideo, Echeverría ocupa diversos cargos públicos de importancia, continúa su lucha de publicista contra el régimen de Rosas y —lo que es más importante de todo— añade obras destacadas a su producción poética y ensayística.



Montevideo en 1840 (D'Hastrel)

romántico escocés Wordsworth: *This said that some have died for love* (Así es que algunos han muerto de amor). En una carta (a Fonseca, tomo V de sus *Obras completas*) Echeverría confiesa el origen de este poema: "La poesía del siglo, la poesía romántica inglesa, francesa y alemana". Puede verse ya claramente su decidida adhesión al romanticismo triunfante en Europa. En la misma carta explica su intención: "Todos mis esfuerzos siempre han tendido a salir de las vías trilladas por nuestros poetas; no sé si lo habré conseguido, o si sólo habré concebido un monstruo".

El poema no gustó. Los periódicos *British Packet* y *El Lucero* recibieron friamente la obra. De Angelis es el redactor de la nota publicada en este último periódico. Años después Gutiérrez revaloró este poema a la luz de los conceptos románticos sobre la poesía, tales como la subjetividad de la vivencia poética y el carácter sobrenatural que el romanticismo le atribuye. Hay, de cualquier manera, algo nuevo en *Elvira*. Consiste en las novedades métricas que registra al desdénar los metros típicos del seudoclasicismo, el alejandrino y el endecasílabo, y en la introducción de una variedad métrica procedente de la tradición popular española.

En cambio, triunfa en *Los consuelos*. Apareció en 1834, y consta de 36 poemas, precedidos por un epígrafe del poeta catalán Ausias March en la traducción de Fray Luis de León: "No vea mis escritos quien no es triste - o quien no ha estado triste en tiempo alguno". Algunos de estos poemas eran ya conocidos por el público. Este libro revela en el poeta un cambio de rumbo, en la medida en que no se limita al tema único, cosa que exige siempre alguna narración. Y en que acentúa al mismo tiempo, y en la medida en que recoge momentos distintos, su vuelco hacia el exterior, en este caso la naturaleza.

Con esto da comienzo de realización a uno de los postulados esenciales del romanticismo. En este libro Echeverría parece haberse comprometido totalmente de ciertos objetivos de esta escuela, y con él presenta el comienzo de la adaptación de las exigencias románticas a nuestro medio. Esto ocurre por dos razones: una, porque exalta la intimidad y la subjetividad pero a partir de una experiencia; dos, porque al tratar de descubrir la relación entre naturaleza y subjetividad, la naturaleza que forzosamente debe buscar es la circundante, es decir, la propia. Gutiérrez dice, en el mismo comentario: "el poeta había mirado en torno suyo y encontrado poesía donde antes no la hallábamos".

Los consuelos tuvo un gran éxito. Florencio Varela (Carta a Gutiérrez del 1º de diciembre de 1834) saluda en su autor a un verdadero poeta. Los diarios lo comentan y, por el eco que despierta, se puede suponer que interpretó un estado de ánimo, un tono colectivo. Fue un acierto abandonar el "color local" de *Elvira* y remitirse a lo individual, el culto al yo, la languidez, la sinceridad patética de los sentimientos. Pero si por todas estas razones el ensayo poético importa, interesa mucho más todavía el epílogo (prólogo en la edición de Gutiérrez) con que Echeverría sostuvo su intento. "Preciso es que (la poesía) aparezca revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes... sentimientos y pasiones... nuestros sociales intereses..." Es decir, las condiciones de una poesía nacional, condiciones que sólo pueden ser satisfechas, por otra parte, por una mentalidad que haya comprendido al romanticismo y su metafísica. Gutiérrez aplaude la definición pero

divide la propuesta de Echeverría en dos partes sosteniendo que la naturaleza es una fuente eterna de poesía en tanto que lo moral y social no dan, en las actuales condiciones, para una gran poesía, porque éste es "un pueblo mercantil fundado en suelo de míseros salvajes... cuya historia es pobre en épicos sucesos y en personajes dignos de la apoteosis del ingenio...". Echeverría quiere dar el salto del romanticismo literario al social, al asignarle a la poesía la doble función. Pero Gutiérrez no lo entiende así. Cree que la realidad en sí no es poetizable, que la realidad debe organizarse en grandes asuntos para que la poesía se fije en ellos. En nuestra opinión, Echeverría se adelanta sobre su época con esta idea, pero en el mismo epílogo la desvirtúa un tanto al adjudicarle "una fuerza moral, además de un deleite estético". Es decir que la mediatiza, siguiendo en esto la influencia de los románticos a lo Sainte-Beuve, que escribieron versos humildes para el pueblo. Que para Echeverría la poesía es un instrumento de otra lucha lo prueba el escaso valor que, en cierto momento, le atribuye como arma. Desconcertado, desconsolado, desilusionado, Echeverría exclama: "He debido malgastar la sustancia de mi cráneo en estériles rimas debido a la desdichada situación por la que pasa mi patria". Tenemos que Echeverría no siente la poesía como autónoma actividad creadora del hombre, sino al servicio de algo que la trasciende y, por eso, la supera.

La cautiva. — *La cautiva*, poema publicado en 1837 dentro del volumen de las *Rimas*, tuvo un éxito inmediato. En *El Diario de la Tarde*, Gutiérrez hizo una crítica consagrada. De la primera edición fueron enviados 500 ejemplares a España que se agotaron en Cádiz. El diario *El Tiempo*, en su número 625, glosó

La primera narración argentina

Sabemos que El matadero inaugura nuestro género cuentístico o narrativo. Pero no por razones de cronología, sino de calidad. Del mismo modo, Amalia será la primera novela argentina. Pero en la medida en que asume una jerarquía. Porque, cronológicamente, no solo la primera novela escrita fue la de Miguel Learte, en 1788, sino que existe otra, muy pintoresca, publicada en 1822. Su autor fue un cura cordobés, llamado Juan Justo Rodríguez, y su título, Alejandro Mencilow, príncipe y ministro de estado ruso, sabio en la desgracia y ayo de sus hijos. Esta curiosa obra, cuyo título no es menos curioso y singular, carece casi totalmente de importancia no solo literaria, sino histórica. Pero fue publicada diez años antes de que Echeverría escribiera El matadero, y casi medio siglo antes de que se publicara. Y, a su vez, aproximadamente veintidós años antes de que se publicara Amalia, la primera parte en Montevideo, en 1844, y la segunda en Buenos Aires, en 1850.

Objeciones a la obra de Echeverría

Se ha dicho que Echeverría posee varios méritos: haber introducido el romanticismo, haber implantado temas nacionales en nuestra literatura, haber revitalizado la idea de Mayo a la luz de las nuevas doctrinas filosóficas, haber fundado la ideología del liberalismo argentino. Sin duda, a esta altura de nuestra historia no se le pueden negar tales méritos, como tampoco su importancia, de lo cual Echeverría vendría a resultar un fundador de nuestra cultura moderna. Pero en cambio se le han hecho serias objeciones. Veamos cuáles son. Primero: Se dice que no fue un verdadero poeta, que careció de inspiración. Segundo: Que como pensador no fue original sino un imitador. Estas críticas pueden tener algún sentido desde un punto de vista absoluto y universal. Pero si se considera objetivamente el papel desempeñado por la obra de Echeverría a pesar de esas grandes carencias, lo que corresponde es determinar las significaciones reales de una acción que, como la suya, tuvo para nuestro país tanta trascendencia. En suma, no se trata de juzgarlo sino de penetrar en su sistema para advertir las líneas que traza, incluso las importantes contradicciones en las que incurre. Veamos ahora en qué consisten las principales objeciones que se hacen a su valor como poeta y como pensador. El Poeta. — Pedro Henríquez Ureña (Corrientes literarias de América Hispánica) define la primera objeción: "Nunca llegó a ser un verdadero poeta: sus versos solo

arrojan sonidos opacos, y su estilo carece de la magia de las imágenes". Esta observación parece justificada. Se advierte en la poesía de Echeverría un esfuerzo considerable, un alargamiento a veces innecesario de situaciones o imágenes, un desbordamiento más intelectual que afectivo o necesario. De ahí las frecuentes caídas y, en suma, cierto lastre retórico que hacen difícilmente frecuentable su vasta producción, muy sometida, por otra parte, dado su carácter de poemas de tipo épico con temas único, a una tendencia pasatista imitada de los románticos, especialmente Byron. De su producción, lo que sin duda es más transitable es *La cautiva*, cuyo interés es más que nada conceptual, pero en el que la fuerza de los conceptos arrastra la atención y de alguna manera la conecta con una realidad. En la parte donde se estudia este poema, el lector ha visto todo lo que esto significa desde todas las perspectivas posibles.

Junto a ese carácter general de su poesía, considerado sin duda desde nuestra perspectiva actual (los contemporáneos celebraron entusiastamente lo poético de las obras de Echeverría), se destaca la claridad conceptual del poeta en lo referente a la poesía como actividad. Puede formularse la opinión de que sus ideas sobre la poesía están de acuerdo con su obra, y revelan un pensamiento maduro capaz de integrar la poesía en el conjunto de la realidad. Precisando, en lo conceptual, los alcances de un romanticismo que trasciende lo individual. A partir del epílogo (prólogo en la edición Gutiérrez) de *Los consuelos* (1834), Echeverría se preocupó por la estética de la poesía a punto tal, que en la edición de sus



*Requiere un poco la mirada
de Echeverría*

Obras Completas hay un apartado que se titula Estudios literarios, y que abarcan los siguientes temas, reveladores todos de una preocupación estética muy actual, borradores que reunió Juan María Gutiérrez: Forma y fondo en las obras de imaginación; Esencia de la poesía; Clasicismo y romanticismo; Reflexiones sobre el arte; Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo, etcétera. No obstante su preocupación, también en este aspecto se le retacea originalidad. Emilio Carilla ("Ideas estéticas en Echeverría", "Revista de Educación", año III, Nº 1) dice: "El carácter de cosa foránea, en todo el sentido de la palabra, se ve hasta en el estilo inconfundible de algunos trozos"; y se ocupa de hacer las comparaciones necesarias. En efecto, según este análisis, Echeverría habría traducido trozos enteros de sus autores predilectos (Hugo, Schlegel, Madame de Staël, Guizot). A Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo Carilla le reconoce menos dependencia de autores extranjeros. La parte final, acerca del ritmo, Echeverría la reproduce en la Advertencia de las Rimas (1837). Si Echeverría no publicó esos escritos es porque —dice Carilla— conocía el alcance de estas páginas, meras traducciones, recopilaciones de ideas provenientes de un sistema elaborado en otra parte. No obstante, y sin tener en cuenta la defensa que hace Palcos de la originalidad de su biografiado, conviene decir que en el prólogo de Los Consuelos hay una concepción poética cuyo valor se realza cuando se concreta en La cautiva. El pensador. — La misma acusación pesa en cuanto a su obras doctrinarias, especialmente al Credo.

A partir de las acusaciones de de Angelis, permanentemente se ha revisado lo original en la obra de Echeverría. Uno de los principales impugnadores ha sido Groussac ("Si se quitara del Dogma todo lo que pertenece a Lammenais, Leroux, Lermínier, Mazzini y tutti quanti sólo quedarían las alusiones locales y los solecismos"). Palcos refuta esta extrema acusación, y en su biografía deslinda lo que Echeverría tomó porque lo necesita para su pensamiento, lo que puede haber sido invocación a la autoridad, y lo que puede considerarse "exceso juvenil en citar". Labrousse ("Echeverría y la filosofía política de la Ilustración", Sur Nº 219-220) dice que Echeverría no es tanto el discípulo como el rival de estos escritores (Saint-Simon, Lammenais, y otros), y que para edificar su propia obra, él, como ellos, se inspiró en los grandes movimientos ideológicos que ya se habían afirmado en esta parte del mundo. Por su parte, Raúl Orgaz (Sociología Argentina, tomo II) estudia las vinculaciones concretas del Dogma con los saint-simonianos en quienes se inspiró. Pero hay algo que debe decirse sobre esta cuestión de la originalidad o la imitación. Y es que debe tenerse en cuenta, ante todo, la idea que tenía el propio Echeverría acerca de lo que ahora se denomina "lo foráneo", "la influencia" o "el préstamo". Para Echeverría la comunicación de las culturas era un hecho; en consecuencia, apelaba a lo que podía ayudarlo a expresar un pensamiento con la misma naturalidad con que se le brindaba. Lo que importa, en todo caso, es la inflexión concreta que

da a ese material, el grado de adaptación a que lo somete. Ya en su Primera Lectura lo dice, y lo irá repitiendo constantemente demostrando que esta idea es en él una concepción arraigada. En 1848, sobre la Revolución en Francia, lo dice de este modo: "Tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad". De modo, pues, que lo que importa, es ver lo que realmente dice, pese a su discutible originalidad, y de qué manera se inserta en la cultura del país, cuáles pueden ser sus errores o contradicciones, y qué líneas perdurables traza. Lo que no se discute. — En cambio, no hay objeciones ni a La cautiva ni a El matadero. Nadie las discute, y se reconoce en ambas obras algo nuevo, una expresión que sintetiza propósitos y fructifica en tendencias. Ninguna de las dos, seguramente, es una gran obra desde el punto de vista estético universal. Pero ambas encierran elementos de mucho interés culturalógico y abren cierta perspectiva sobre nuestra problemática nacional; no tanto porque impliquen un testimonio histórico, sino porque reúnen en un intento de expresión propia una gran cantidad de cuestiones relativas a nuestra organización social, económica, cultural, histórica, literaria, etcétera. Al estudiar su producción literaria se ha visto así que La cautiva, El matadero y el Dogma socialista son tres obras positivamente importantes en poesía, narrativa y ensayo respectivamente. Y que esas tres obras significan un verdadero avance en el desarrollo, en nuestro país, de esos tres géneros.

El triunfo de Los consuelos señala la incorporación del romanticismo a nuestra poesía lírica y, al mismo tiempo, procura establecer los cimientos —en el epílogo— escrito por el propio Echeverría— de una poesía nacional basada en la mentalidad y el paisaje locales.

LOS
CONSUELOS,
POESIAS
DE
ESTEVAN ECHEVERRIA.

Segunda Edición.

BUENOS-AIRES.

IMPRENTA ARGENTINA.

1849.

Edición de 1842 de Los consuelos



Juan María Gutiérrez

los comentarios de Gutiérrez. La repercusión fue tan grande que al poco tiempo se reimprimió en España en el mismo año. Incluso en la Argentina fue reimpreso el volumen en 1843, en plena época de Rosas. En 1861, el poema fue vertido al alemán por Wilhelm Walter. Los hermanos Juan Cruz y Florencio Varela, otra vez a pesar de su oposición al romanticismo, lo elogiaron; y Gutiérrez destacó su valor inaugural para nuestras letras. En efecto, *La cautiva* consagra la implantación del romanticismo, incorpora el paisaje argentino a la gran literatura, y da comienzo a una particular forma de entender la poesía nacional (tal como la había predicado en el epílogo de *Los consuelos*), dando lugar a una tendencia que podemos denominar "la gauchesca culta", y demostrando que es posible utilizar la literatura para expresar ideas y conceptos polémicos actuales.

El poema tiene nueve partes (*El desierto, El festín, El puñal, La alborada, El pajonal, La espera, La quemazón, Brian, María*) y un epílogo mediante los cuales se relata una historia trágica que se desarrolla en la pampa, en zona de indios, hacia una época indefinida pero posterior a la Independencia. Como en anteriores y posteriores obras, hay aquí una especie de ecuación entre la descripción del paisaje (naturaleza) y la acción y psicología de los personajes. Lo cual nos lleva de lleno, en tanto se trata de lograr un equilibrio, al romanticismo para el cual la naturaleza es por un lado ambiente en el que la vida humana se desenvuelve, pero por otra, expresión de esa misma vida, simbólico espejo e indispensable para comprender su misterio esencial. Para el romanticismo la naturaleza es desdoblamiento de la subjetividad, de modo que lo que ocurre en una implica lo que ocurre en la otra y viceversa, en una relación profunda por la cual el ser se liga con

lo cósmico y por allí se explica. Ahora bien, yendo a lo concreto, esa fusión no se da en forma estéticamente armónica; al parecer son más logradas las descripciones que los personajes, sin duda porque describir esa naturaleza, la pampeana, en tanto descubrimiento para el propio Echeverría, fue mucho más incitante que el drama tradicional, despojado de recursos de observación psicológica, que padecen los actores. Respecto de éstos, en una primera aproximación, recordamos que en *Cartas a un amigo* relata un episodio que puede ser antecedente de la historia ("el novio y el hermano de María habían partido con un escuadrón de milicias a escarmantar los bárbaros de las fronteras, que como Ud. debe saber, han entrado a nuestros campos matando, robando y desolando cuanto encuentran") y que prueba, como se verá más adelante, por un lado la vigencia cultural de la frontera en la época de Echeverría; por el otro, su parcial sensibilidad a los problemas implicados por el indio, cuya parte de razón y cuyo drama no percibe. Por último, debe decirse que las descripciones tienen tal fuerza que Sarmiento, en *Facundo*, las considera como documentos fehacientes y se apoya en ellas para esbozar su famosa teoría de la influencia del medio. En este sentido *La cautiva* puede considerarse también como pieza narrativa en verso, de donde es importante su aporte al desarrollo del género narrativo de nuestro país. Género del que está ya, en ese entonces, por brotar nuestra literatura novelasca.

El tema: Recordemos la historia para poder examinar luego su significación. Un soldado, Brian, preso de los indios, es rescatado por la valiente María, su mujer, cautiva de los salvajes. En medio de un festín horrible los desdichados huyen al desierto que fue descrito al comenzar el poema. Brian está herido, y María

afronta todos los riesgos para salvarlo. Se refugian en un pajonal y descansan, pero un incendio agrava su situación. María se multiplica. Salva otra vez a su esposo haciéndole cruzar el río, pero sus esfuerzos son inútiles. El guerrero muere en pleno delirio. María no desfallece; sigue hacia tierra de blancos en procura de su hijo, que la restituirá a la vida, pero los soldados de Brian que la rescatan le anuncian su muerte. La infeliz no resiste y muere.

Todo eso está contado en diversidad de metros entre los que predominan el octosílabo y el hexasílabo, organizados en décimas, sextinas y en romance, la estrofa popular española. El total de versos es de 2142. La propia idea del poema es romántica. En primer lugar, por la versificación. Pero, básicamente, por la novedad que implica el relato poético. Gutiérrez reparó en este aspecto y señaló: "Será un poema, si tal denominación ha de darse a la relación de un hecho en que intervienen dos o más personas. Pero no es épico en el sentido didáctico, considerada su duración, la calidad de sus héroes, el metro mismo y la versificación". El modelo es, desde luego, el poema épico seudoclásico. Gutiérrez desprecia el problema y dice: "No nos atormentemos en clasificar una producción de la fantasía, con la exactitud que emplea un naturalista en ordenar su herbario". Sin embargo, la cuestión interesa sobre todo desde el punto de vista de la revolución romántica, pues haber dado altura épica a héroes que anteriormente no habrían sido elegidos, haber empleado metros antes característicos de lo popular y no de lo épico, haber buscado un tema actual y no mitológico, y haberle dado dimensión heroica, representa la aplicación de la tentativa esencialmente romántica de la mezcla de los estilos, ubicada bajo el alto objetivo de la democratización de la literatura. La antigua pre-

ceptiva indicaba que a personajes nobles correspondía un lenguaje noble, acciones heroicas y pasiones grandiosas; a personajes villanos, en cambio, les era atribuido lo cómico, lo vulgar, los metros populares y las acciones no heroicas; estas divisiones engendraron dos estilos, rigidamente separados, que el romanticismo quiso y logró acercar. A su vez, como un buen intérprete, Echeverría logró sustanciar este objetivo en el planteo integral del poema.

Un hecho significativo, a pesar del mencionado recuerdo juvenil de Echeverría, está dado por el tema: indios, fronteras, etcétera, tratado en 1837, a cuatro años de la exitosa expedición de Rosas al desierto, a la que el poeta se negó a celebrar. Diganos, por de pronto, que si la de Rosas es la versión oficial de la cuestión del indio, la de Echeverría viene a revisarla y corregirla. Y esto lo veremos al tratar los personajes de la narración, al hablar de lo que son y pone en ellos el poeta.

La forma: Pero, para empezar, tenemos que notar uno o dos elementos literarios que saltan a la vista. Ya hemos señalado que la estructura del poema es romántica en cuanto a la mezcla de estilos. En ese sentido anula, rompe la imagen épica del seudoclasicismo. Esa reacción es apoyada por la métrica: octosílabos, romances, décimas, etcétera, se apartan del tradicional alejandrino, verso que poseía toda la energía, y del endecasílabo, acusado de desfalleciente por Gutiérrez. Hasta aquí, Echeverría sería coherente en su rebelión. Lo mismo podría decirse en principio del vocabulario: vemos que, exigido por la descripción del ambiente nacional, Echeverría emplea palabras locales: yajá, rancho, asado, beveraje, pajonal, indio, quemazón, puma, toldería. Las emplea con una naturalidad que no tenía en las *Cartas a un amigo*, donde se veía obligado a explicarlas como si fueran peculiarismos intrans-

VIVA LA CONFEDERACION ARGENTINA!

RIMAS.



Se vende en la Librería del señor Staedman
frente a la Iglesia del Colegio.

Edición de 1846 de las Rimas



I.

EL DESIERTO.



Era la tarde, y la hora
En que el Sol la cresta dora
De los Andes.—El Desierto
Incommensurable, abierto,
Y misterioso á sus pies
Se estiende;—triste el semblante,
Solitario y taciturno
Como el mar, cuando un instante
Al crepúsculo nocturno,
Pone rienda á su altivez.

Primera página de La cautiva (edic. de las Rimas de 1846)

Fondo histórico de La cautiva

En *La cautiva*, Echeverría presenta al indio como un peligro total para la civilización. En su poema no hace más que recoger, en realidad, un tema usual en el campo cercano a las zonas de indios. Desde casi mediados del siglo anterior, los araucanos, llamados pampas cuando se radicaron en esas tierras atraídos por las manadas de vacunos y caballos que vagaban sueltos y sin dueño, devastaron las poblaciones y los establecimientos, que desenvolvían precariamente su existencia. Realizaron los "malones" depredando las magras riquezas de los colonos y secuestrando especialmente a sus mujeres. Constituyeron el más grave problema que tuvo la zona Sur del país hasta 1880, fecha en que fueron batidos definitivamente por el general Roca. Este problema llegó sin duda hasta las proximidades de Luján, el sitio más próximo a Buenos Aires al que llegaron los indios. Echeverría debió conocerlo de cerca, y debió parecerle excelente para utilizarlo como fondo histórico de su poema, en el cual se trata justamente el tema de este conflicto y esta tragedia perpetua entre los aborígenes y la Nación.

¡Jascho!

misibles directamente. Aquí no parecen pesarle, y es a partir de ellas cuando se consolida su proyecto de poema nacional. Pero sucede que junto a ellas conviven palabras del más limpio cuño pseudoclásico, que incluso le dan un tono solemne a la narración: "Ha reprimido del bruto / la estrepitosa carrera". Es como si Echeverría no hubiera podido renunciar al lenguaje literario preexistente para denotar circunstancias que no sean estrictamente locales. Advertimos en esa convivencia una especie de tensión entre localismo y universalismo, lo cual traducido a términos culturológicos implica una tensión, no resuelta, entre lo directo y lo predefinido significativamente, entre lo primitivo y lo culto, entre América y Europa. Es como si en el fondo de su conciencia estética se resistiera a abandonar el instrumento tradicional, por respecto a todas las implicaciones de su aceptada universalidad; o como si sintiera lo local como nivel previo y anterior al otro, respetable pero también inaccesible. Veremos cómo esta reserva se convierte en dicotomía al examinar a los personajes, y se institucionaliza en el pensamiento de Echeverría en *El matadero* y sus escritos teóricos.

Los personajes: Entremos en los personajes. La primera aproximación revela una idea ortodoxamente romántica: una mujer fuerte por el amor, idealizada hasta convertirla en una heroína, ligada a la existencia por el sentimiento, esa veta recién descubierta y que de tal modo inspiró y exaltó a los románticos: *Dios para amar, sin duda hizo / un corazón tan sensible; palpitar le fue imposible / cuando a quien amar no halló.* Es una mujer esposa y madre, pura e intachable, protectora, asexual. Como contraparte, Brian representa el tipo del "héroe cansado", característico del romanticismo, o sea la pura pasividad que encierra una idea matriarcal de la organización de las

relaciones, no tanto por la actividad de la mujer en su torno sino por todas las reservas morales que hace desde su delirio, por todas las exigencias de respeto, explícitas o implícitas, que manifiesta aun en el desierto y en el peligro (*Maria, soy infelice / ya no eres digna de mí / del salvaje la torpeza / de tu honor, y mancillado / tu cuerpo santificado / por mi cariño y tu amor / ...*). Esta distribución de papeles corresponde a la idealización romántica: la mujer como nexo con la naturaleza y la divinidad, ha sido recién descubierta (la mujer del pseudoclasicismo es materialista, cortesana, ilustrada, sexualmente libre) y el sitio que se le reserva es el de una pureza cautelosa por la cual la estructura tradicional no solo no es conmovida sino consolidada en una relación sacralizada por el amor y la naturaleza.

Pero además, notemos de paso, Brian y Maria son personajes cultos en medio del desierto. El es un guerrero de la Independencia metido en la frontera y tomado preso con su mujer. En verdad, esta es una creación del poeta pues ni los guerreros de la Independencia a la manera de Brian, con su lenguaje, formaban parte de los contingentes (reclutados por la fuerza entre "vagos y malentretidos", comandados por soldados ocasionales) ni la situación de la pareja cautiva, no separada por los indios, era demasiado usual. Hay, pues, una acentuación, una puesta de relieve de las condiciones originarias de los personajes, una intencionalidad perseguida por el autor. Se trata de destacar por un lado la imposible conciliación entre la cultura y el salvajismo, y por el otro, la virulencia del salvaje en contra de la cultura; lo cual, recortado sobre la actualidad y el público al que se dirige el poema, implica una desmentida al rosismo en cuanto mediante su Expedición Rosas pretendió tranquilizar al mundo civilizado acerca del peligro del

indio. Aquí cobra sentido la reserva de Echeverría en 1833, y el poema adquiere tamaño de advertencia nacional. Quizás Rosas todavía no resulte cuestionado, pero sí su política, en un tema específico tan importante como el del indio. Si esos personajes cultos en peligro representan el hombre argentino más valioso, el poema es también un llamado a la unidad nacional. Y esta interpretación parece más amplia que aquella que quiere ver en *La cautiva* un símbolo de la patria sometida a un tirano, que se nos ocurre inadecuada a la concepción echeverriana de la política nacional del momento, tal como quedó documentada durante su actuación en el Salón Literario.

Queda por considerar la imagen que presenta Echeverría del indio. Pues bien: sobre todo a través del segundo capítulo, *El festín*, vemos al indio como una mera segregación de la naturaleza, no como ser humano, ni siquiera degradado; es simplemente un elemento más, feroz como el tigre o como la quemazón, y que expresa, en la articulación romántica, toda la angustia y el riesgo de los seres humanos (*Aquel come, este destriza / más allá alguno degüella / con afilado cuchillo / la yegua al lazo sujeta / y a la boca de la herida / por donde ronca y resuella /...*) Esa cosificación, usual respecto de los "nativos" en todas las literaturas europeas con tema primitivista, representa una posición del poeta frente al conflicto político implicado por el indio, es decir, ¿qué se hace con él?; ¿se lo extermina o se lo trata de asimilar? Y el vehículo literario es el color local, por medio del cual se abarca todo el ambiente tomando distancia frente a él. Pero justamente la imagen del indio, en tanto es resultado de la aplicación del color local, disminuye el carácter nacional del descubrimiento echeverriano; lo retacea, divide el ámbito y no lo eleva en su integridad al rango de cosa



Un malón (litografía de Lemercier, sobre un dibujo de Rugendas)



El matadero de Buenos Aires (acuarela de Pellegrini, h. 1830)

EL MATADERO.

POR DON ESTEBAN ECHEVERRÍA.

(Traducido.)

Advertencia.

El artista contribuye al estudio de la sociedad cuando estampa en el lienzo una escena característica, que transportándonos al lugar y á la época en que pasó, nos hace creer que asistimos á ella y que vivimos con la vida de sus actores. Esta clase de páginas son escasas, y las pocas que existen se conservan como joyas no solo para estudio del arte sino también de las costumbres cuyo verdadero conocimiento es el alma de la historia.

Nosotros, á medida que crecemos en edad como pueblo y adelantamos en cultura como sociedad, nos interesamos con mayor anhelo en conocer lo pasado y deseamos hallar testimonios á este respecto que guien nuestro juicio. Pero este deseo no es fácil de satisfacer, tanto en la época antigua como en la reciente, porque no habiendo tenido arte ni literatura nacional, han desaparecido los tipos sociales tan fugazmente como huye el tiempo, sin que manos de ol-

Primera página de El matadero en la Revista del Río de la Plata

propia, de zona que permite una identificación.

En resumen, *La cautiva* hace trazar un paso adelante a nuestra literatura y abre un camino, aunque no pueden dejarse a un lado las dicotomías, los parcelamientos, los esquematismos, las parcialidades típicamente liberales con que se produce el acercamiento a la realidad.

El matadero. Examinemos también de cerca a *El matadero* —escrito entre 1838 y 1840—, inédito hasta 1871, año en que Juan María Gutiérrez lo hace publicar en la *Revista del Río de la Plata*. Aparece, desde luego, en las *Obras completas*, editadas por Casavalle entre 1870 y 1874, preparadas por el mismo crítico. Posteriormente, en este siglo, Ricardo Rojas hizo una reedición en la serie *Orígenes de la novela argentina*, texto definitivo (1926) preparado por Jorge Max Rhode, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Como primera aproximación, debe decirse que es lamentable que no se haya publicado en el momento de su redacción, porque en verdad es la primera narración de carácter definido, de jerarquía literaria y de valor testimonial que se ha producido en el Río de la Plata. Como además de su fuerza descriptiva propone una actitud de alguna manera realista cuando el realismo estaba en pañales en Europa, su publicación habría tal vez influido decisivamente, como ya ha sido anotado antes, en ese momento del desarrollo de la narrativa nacional.

Decimos que es la primera narración de jerarquía, no la primera cronológicamente hablando; aunque tampoco hubo demasiado en materia de relato en esta zona, de gran profusión, por el contrario, poética y ensayística. Sea como fuere, a causa de no haber sido conocido, *El matadero* se pone

fuera de la tradición literaria y resulta, además, extraordinariamente moderno como relato aun en 1871 cuando se da a conocer. Pero el hecho de no haber sido conocido no significa que *El matadero* esté desconectado de su tiempo y de los ensayos narrativos que se están produciendo. Tiene en común con ellos por lo menos dos elementos: ser producto de una mentalidad romántica, y afirmar en consecuencia un sentido de la vida romántico; y, por otra parte, ser en general un relato de costumbres contemporáneas. En ese sentido, mejor dicho en los dos sentidos, se conecta con las posteriores obras de Mitre (*Soledad*, *Memorias de un botón de rosas*), pero mucho más con los artículos de costumbres, casi narraciones de Alberdi y de Gutiérrez (*El hombre hormiga*). Y todos son sensibles a las "costumbres" como resultado de una común y generalizada admiración por Mariano José de Larra ("Fígaro"), uno de los pocos, casi el único español con cuya obra se identifican, por romántico, por actual y por liberal.

Pero Echeverría no se queda en el planteamiento de las "costumbres" contemporáneas con el que de todos modos empieza el relato, sino que en virtud de sus ideas y de su esquema romántico se proyecta hacia una denuncia política y social que muestra hasta qué punto, entre 1838 y 1840, ya no creía en una superación de la dicotomía tradicional entre unitarios y federales. Ni tampoco que Rosas pudiera representar esa superación o que los jóvenes pudieran ser la cabeza pensante de ese cuerpo tan poco reflexivo. Pero también, y tal vez esto sea lo más importante, Echeverría deja muy atrás el cuento de "costumbres" por la actitud realista con que presenta su material, realismo que no es, como en otros aspectos, debido a imitación o influencia, sino algo muy original, producido sin estrépito en la Argentina,

sin clara conciencia de que se estaba haciendo un planteamiento estético diferente y en una época en la que los primeros realistas consecuentes europeos estaban apenas empezando a delimitar el sentido y el alcance de esa estética en su sentido moderno. *Realismo y costumbrismo*: Un cuento de "costumbres" tiene algo de realista en su origen: exige una observación de la realidad y propone un enjuiciamiento. Pero no trata "toda" la realidad, como es propio del realismo, sino una de sus parcelas; y el juicio se ejercita desde una personalidad que difiere o concuerda con lo observado, y lo rechaza o lo acepta por sensibilidad, no por sistema. De este modo, "el costumbrismo" es restringido y personal, mientras que el realismo es amplio y objetivo. *El matadero* comienza con el tono y el ritmo costumbristas: "A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes..." Y, poco a poco, el relato se va internando en aguas menos tranquilas. Ya no se trata de peculiaridades más o menos pintorescas ("estuvo quince días el Matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna, y que en uno o dos, todos los bueyes de quinteros se consumieron en el abasto de la ciudad"), sino de hábitos que comprometen al hombre entero y, por consecuencia, al mundo entero. Ya instalados en lo realista, plano de seriedad en que la ironía no cuenta y el detalle se profundiza, observamos que lo realista tiene un fundamental alcance descriptivo dentro del cual la ironía y el enjuiciamiento costumbristas, así como el detalle realista objetivo, conducen a una idea de crónica. Como si el autor, aunque confiesa lo contrario, quisiera hacer historia. Pero luego, sobre la última parte del relato, comienza una acción dramática entre personajes antagónicos. En este momento, cuando el autor se interna en la acción, o sea

La insurrección del sur

¡Terrífica, grande, variada epopeya la que ellos supieron por sí realizar!
¡Jamás pueblo alguno de noble pujanza tan alto ejemplo logró presentar!
Con estos versos canta Echeverría la Insurrección del Sur. Le siguen otros tan encendidos como éste, por cierto no dotados de un alto nivel poético. Pero, ¿qué fue la Insurrección del Sur?

Los estancieros de la provincia de Buenos Aires, sofocados económicamente por el bloqueo que Rosas hace soportar al país en su conflicto con Francia, y oprimidos también en sus libertades personales, se rebelan, y se reúnen en Dolores donde lanzan un grito de rebelión contra Rosas. Sus jefes son Pedro Castelli y Ambrosio Crámer. Libran un encuentro en Chascomús, y Crámer muere en el campo de batalla, mientras Castelli es degollado. Es la primera rebelión a que se ve abocado Rosas, y esta



Ambrosio Crámer

rebelión parte justamente de los estancieros, en cuyo sector económico se respalda. Quizás por eso la represión fue tan sangrienta. Echeverría se inflama con la gesta, pero esto no quiere decir que la apruebe. Ya en la Asociación de la Joven Argentina, que acaba de crear, ha dado una idea del tipo de revolución que él preconiza. Una revolución moral, y de las ideas. Una "regeneración". Es decir, un cambio pacífico y no un alzamiento armado.

* En "elementos" realistas

en el conflicto, se produce un deslizamiento hacia la toma de partido (Mariano Morínigo, "La estructura del «El Matadero»", *La Gaceta*, 23/10/66), y con ella una escisión muy grande entre realidad considerada y punto de vista del observador. *El asunto:* En seguida habrá que volver sobre este punto. Digamos antes qué ocurre en *El matadero*. El autor empieza por señalar una circunstancia muy precisa, la falta de carne en Buenos Aires, empeorada por una lluvia que impedía el acceso de los animales. Después de ironizar sobre aspectos políticos y de ligar el rosismo a la cuestión de la carne, se nos describe el Matadero y su vida más característica: sus tipos (achuradoras, el juez del matadero, el carnicero, negros, mulatos, muchachones), sus hábitos (tirarse sangre, inflar vejigas, apartar a los perros), etcétera. Posteriormente, de lo general se desciende a un día determinado en la vida del Matadero de la Convalecencia, el primer día de faena después de Cuareisma. Se nos cuentan episodios típicos de ese día: el toro que cercena la cabeza del niño y va huyendo por las calles; la desmontada que por el susto padece un gringo; el desjarretamiento del toro; el triunfo del feroz Matasiete. Llegada a su máxima tensión todo lo concerniente al Matadero, se produce una transición marcada por la presencia de un personaje antagónico: el joven unitario, sobre el que se precipita la chusma. El joven es vejado, le quieren cortar las patillas, lo acuestan sobre una mesa, lo atan, y antes de dejarse desnudar, muere de un derrame: "un torrente de sangre brotó borbollonando de la boca y las narices del joven".

El análisis: Considerando ambos sectores del relato, advertimos que la toma de partido hecha por el autor a partir de la acción dramática, o sea del conflicto, se llena de significaciones que trascienden el conte-

nido de la toma de partido. Debemos examinarlas a la luz de todos los elementos literarios que están en juego. Dijimos que los elementos realistas constituían el hecho nuevo en este relato, pero debemos aclarar que son elementos realistas y no un relato realista. Es decir, que hay un esquema general de otra índole en el cual se insertan tales elementos. Esto lo vemos principalmente a partir de la aparición del unitario, descripta por Echeverría con énfasis culturalista, con un tono y un estilo realzativos que contrastan con el realismo descriptivo: se carga de adjetivación, que traduce estilísticamente una actitud despreciativa respecto de los elementos mataderiles, y en una apreciativa respecto del unitario. El autor penetra en el relato mediante interferencias ("¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales!"). Califica lo que ocurre, discierna su condena y difunde por lo tanto su punto de vista, que en este caso es el de un romántico que divide el mundo en dos: materia y espíritu, civilización y barbarie, ferocidad y delicadeza, animalidad y dignidad. O sea que lo realista se introduce en un esquema básicamente romántico, por el cual el material del relato está conformado por una base de observación local, argentina y americana, y un sector de la realidad idealizado, realzado, presentado a la medida de lo europeo, conformado según sus pautas.

Si observamos bien esta conclusión, podremos conectarla con el pensamiento total de Echeverría expresado por esa época en sus memorables lecturas del Salón: "¿Y qué hará, señores, ese genio predilecto? Beberá en las fuentes de la civilización europea, estudiará nuestra historia, examinará con ojo penetrante las entrañas de nuestra sociedad, y enriquecido con todos los tesoros del estudio y la reflexión, procurará aumentarlos con el caudal de su labor intelectual para

dejar en herencia a su patria obras que la ilustren y la envanezcan". Es decir, observar nuestra realidad, reflejarla en lo europeo, y lograr una síntesis. Podemos preguntarnos si lo logra. Más bien creemos que la síntesis no se obtiene, y que los dos sectores permanecen comunicados, escindidos, lo cual debe achacarse menos a Echeverría que a la pérdida de sus esperanzas vinculadas con dicha síntesis, cuyo logro parecía alejarse constantemente desde 1837 en adelante.

La forma: Lo paradójico se da en el plano estético: el sector de la narración presentado como lo despreciable, bárbaro, salvaje, inhumano, es vigoroso, ardiente, preciso, indicativo; lo realista se muestra dramático y hasta trágico en sí mismo, estéticamente válido y perdurable. Es un momento de nuestra conformación nacional. Por el contrario, el sector del relato dedicado al unitario, es decir al mundo de valores sostenido por Echeverría, es inconvincente, mental, previsible, pasatista, superficial, verbal inclusive, a fuerza de ser estimulado con adjetivos, estéticamente pálido y olvidable. Esto prueba que la imposibilidad de la síntesis radica, más que en la razón circunstancial ya invocada, en una ambigua relación con la realidad, como si se apreciara más de lo que se confiesa un orden que conceptualmente se rechaza, y como si no se aceptara realmente un conjunto de valores que conceptualmente se aprecia.

Un elemento importante en *El matadero* es la elección del ámbito. Por un lado, advertimos que el autor identifica rosismo con matadero ("En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina" dice en la moraleja final), lo cual nos lleva a pensar en lo que objetivamente ese sitio representa. Hecho el examen, nos encontramos con que ese ámbito cons-

tituye, de por sí, una acusación política. Porque por un lado *El matadero* es lo límite, lo fronterizo entre la campaña y la ciudad, más aún, es la presencia de la campaña, con sus leyes propias, dentro de la ciudad. Y esa presencia está robustecida por la temática de la carne. Y entre ambos términos se despliega la federación rosista, "rosina", a la que simboliza. Es decir, un ataque a un sistema basado en la campaña y en la carne, o sea, en la ganadería, o sea en los ganaderos, sector del cual Rosas es la máxima encarnación. Con lo cual recuperamos otro tema del pensamiento echeverriano puesto de relieve en el Salón: no será posible la marcha nacional, el progreso, la nacionalidad, en suma, si no hay un acuerdo de sectores. El predominio de uno sobre los demás es corrosivo, hay que tender a la creación de un único e integrado grupo que reúna a todos los grupos productivos nacionales.

En *El matadero* están contenidas muchas otras significaciones, aparte de iniciar el realismo y la narración argentina modernos. Están contenidos elementos que marcan líneas permanentes en el proceso de conformación de la literatura argentina. Puede decirse que las principales características de toda la literatura nacional y sus problemas más eminentes salen de allí, o mejor dicho, como *El matadero* no tuvo circulación, que ha percibido intensos aspectos de la problemática nuestra y los ha expresado antes que nadie. Tal por ejemplo la relación de nuestra cultura con la europea; la cuestión de una literatura nacional confeccionada a partir de un esquema previo de la realidad; la escisión dualista de la realidad; el papel que cumple el intelectual frente a la invasora y desconcertante realidad, y otras cuestiones no menos acuciantes y permanentes. En suma, es una de las piezas mayores de nuestra narrativa, y fundamental en los orígenes del género.



Combate de Chascomús (acuarela en el Museo Histórico Nacional)

crítica al predominio de un sector (el ganadero)

es un verdadero origen

problemas que se continúan

El matadero constituye un acontecimiento de primer orden dentro de nuestra literatura: es, no sólo el primer relato realista argentino, sino también el punto de arranque de una larga tradición de realismo moderno que habrá de prolongarse hasta la época actual.



Primera edición de La guitarra

Otros poemas. — Otras obras fue publicando Echeverría en el resto de su vida, aunque, si se exceptúa el *Dogma* — ésta ya en el plano de las ideas y no de la literatura — ninguna de ellas dotada de la importancia que adjudicamos a *La cautiva* y a *El matadero*.

En 1837 compuso en Los Talas un poema con el que rindió homenaje al movimiento estallado en Dolores ese mismo año, y que fue sofocado sangrientamente por Rosas. Es *La insurrección del Sur*. Consta de 987 versos y 24 notas históricas, que publicó en 1849 en el diario *El Comercio del Plata*, de Montevideo.

Aquí, como en *La cautiva*, emplea metros variados para dar sensación de movimiento: *La tierra se estremece / Bajo los duros callos / De dos mil agilísimos caballos, / Y su temblor retumba /...* Pero, sin duda, la exterioridad del tema y la necesidad de exaltar a los héroes deprimen el valor poético, un tanto rampanante.

Salvo esas características, es decir, un acentuamiento de lo que está ya en *La cautiva*, este poema no trae novedades: igual vinculación con el paisaje, la misma relación entre hombre y naturaleza, el mismo trazado del destino aciago que acecha a los hombres que representan la libertad, la luz, el glorioso destino humano. Años después, en 1842, compuso el poema *La guitarra*, que fue publicado en 1849 en París, en el *Correo de Ultramar*, con un retrato del autor. Tiene 668 versos y en él se narra la atracción que ejerce ese instrumento sobre dos jóvenes, Celia y Ramiro. El tema surge de la afición del propio Echeverría a la guitarra. Desde su adolescencia tocaba la guitarra en bailes de arrabal, y posteriormente se perfeccionó en París con el maestro Sor. La guitarra es su compañera de soledad; Gutiérrez recuerda lo eximio de sus ejecuciones y vincula sus armonías con las for-

mas de su poesía. En torno de la guitarra se describen las exaltaciones y las desventuras del amor.

Como en otros poemas de Echeverría, se descubre aquí la presencia de Byron. Alberto Palcos señala el pasaje en el que Celia sueña y su marido experimenta horribles celos. Este recurso ha sido empleado por Byron en *La parisiense*. José Luis Lanuza (*Echeverría y sus amigos*, 1951) cree ver algo autobiográfico en este tema, algún episodio de juventud, en aquellos momentos de disipación que causaron la muerte de su madre.

El largo poema *El ángel caído*, el Don Juan Americano, es la continuación de *La guitarra*. Pretende mostrar toda la vida americana y ser indefinido, como el *Don Juan*, de Byron, en quien se inspira para la figura. Tiene, además, como *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, algo de Fausto su personaje. O sea que reúne en sí la insaciable inteligencia con la exaltación de la sensualidad.

En los once mil versos de que consta la versión publicada por Gutiérrez se trata de explicar el modo de ser y la crisis del argentino, su historia, su paisaje; y eso, evidentemente, sofofa toda poesía. Además de la versión de Gutiérrez existe un manuscrito en el Archivo de la Nación en el que hay más versos; todo un fragmento que Gutiérrez incluye en *Poesía Americana* (t. II), y al que se refiere Sarmiento en sus *Viajes* ("Carta a López" - E. B. de Meyer, La Prensa, 17/11/63).

En el poema *Avellaneda*, dedicado a Alberdi, del cual *El matadero* parece haber sido un apunte o un detalle, Echeverría recupera su conexión con la naturaleza aunque esta vez no es la pampeana sino la de Tucumán, donde se sitúa el drama protagonizado por este joven mártir, su compañero de la Asociación de Mayo, que trató de organizar una

Liga del Norte para derribar el poder de Rosas.

Sin fuerzas militares suficientes, traicionado, es fusilado y su cabeza es expuesta en una pica en la plaza de Tucumán. En el poema, Echeverría recrea toda la trayectoria y el proyecto de Marco Avellaneda, hasta su martirologio. No ahorra las críticas históricas, por boca de su personaje, a Lavalle, y emplea incluso el diálogo como medio de apurar la dimensión épica. Donde el poema resulta más logrado es en la descripción de la naturaleza. Lo demás es estereotipado, sin profundidad psicológica, gesticulante. Con todo, este poema, que no tiene la fuerza de *La cautiva*, levanta la tensión tan baja en *El ángel caído*.

Se completa así la producción literaria de Echeverría. Como ha podido verse, cualesquiera que sean sus contradicciones, sus desajustes, no deja de ofrecer ejemplos de calidad perdurable, como en *El matadero*, o de fragmentos narrativamente valiosos, como en *La cautiva*. Pero si fue estimable su contribución a nuestra literatura, no lo fue menos —y al contrario— su aporte a la historia de nuestras ideas. Esto se comprenderá muy bien cuando se analice de cerca su obra capital, *El Dogma Socialista*, donde se recogen y ordenan las ideas que van a dar lugar a la conformación del liberalismo, doctrina que, prácticamente, ha construido hasta hoy nuestra nación. Esto será estudiado, a su turno, cuando deba considerarse el ensayo en la época romántica. Por ahora, puede decirse que el *Dogma* tiene una clara vinculación con las *Bases*, de Alberdi, y ésta con la Carta Magna de 1853. Nada menos que esto es lo que debe a Echeverría la historia de nuestras ideas, así como nuestra historia de la literatura le debe a su producción poética y narrativa los rasgos que han quedado aquí señalados.



Boceto de Rugendas para el poema La guitarra

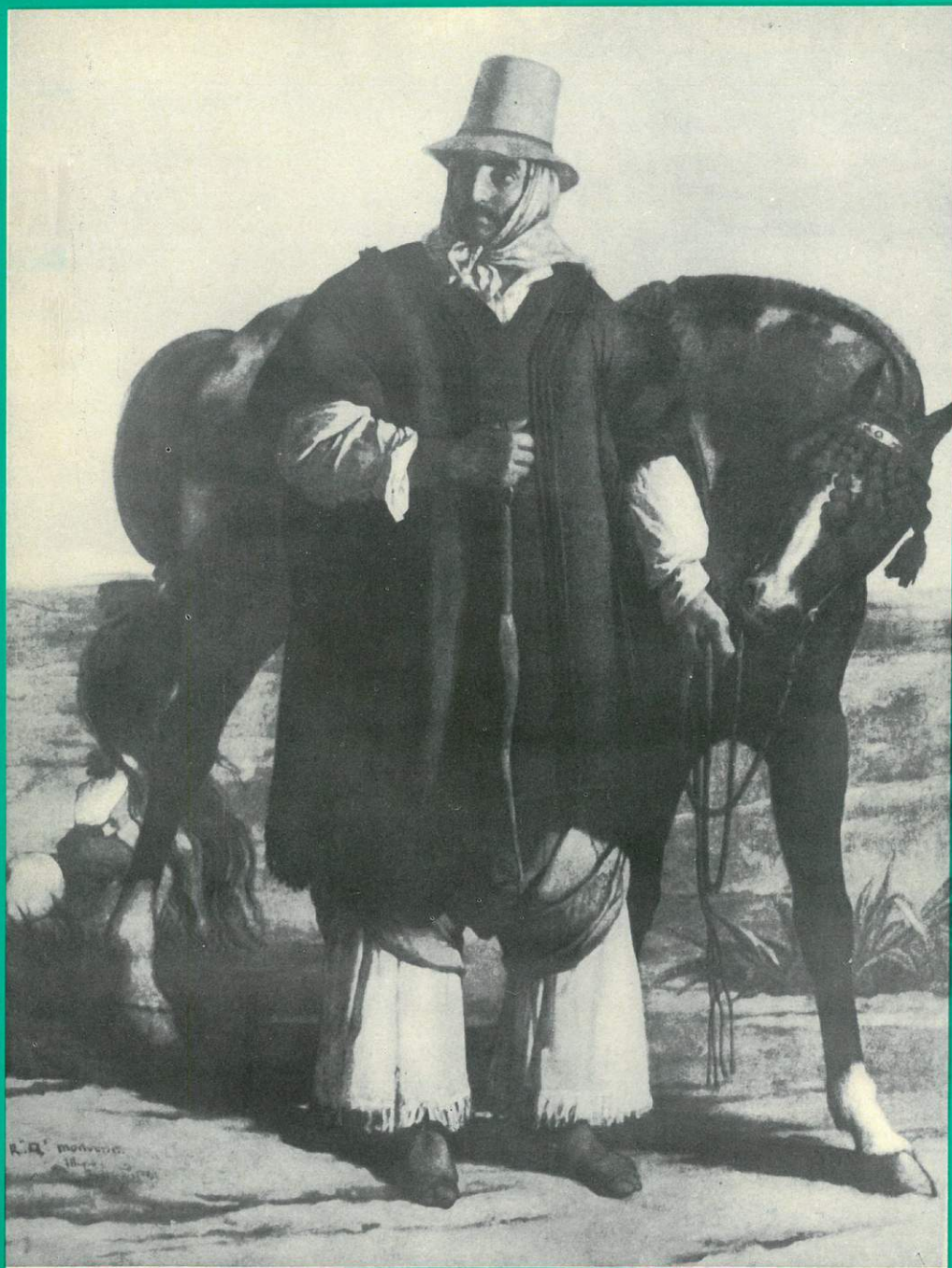
Bibliografía básica

Los principales trabajos críticos sobre Echeverría aparecen ya en su época, tales como el juicio de Gutiérrez sobre su producción poética hasta las *Rimas* (publicado por el *Diario de la Tarde* en 1837), y, posteriormente, el trabajo de José Manuel de Estrada, *La política liberal bajo la tiranía de Rosas*.

Adolfo Saldías, primer historiador revisionista, estudia el papel cumplido por Echeverría en la heterodoxa *Historia de la Confederación Argentina*. Luego el uruguayo Rodó en *Juan María Gutiérrez y su época*.

Modernamente, los trabajos se multiplican. Citemos, aparte de los de Palcos y Orgaz, citados en el texto, el de Tulio Halperin Donghi, *El pensamiento de Echeverría* (Sudamericana, 1951); el de Héctor P. Agosti, *Echeverría* (Futuro, 1951); el de Augusto Raúl Cortazar, *Esteban Echeverría, iniciador de un rumbo hacia lo nuestro* (prólogo de *La Cautiva y El matadero*, Peuser, 1946); Arturo Farinelli, *Byron y el Byronismo en la Argentina* (Logos, año III, Nº 5); Félix Weinberg, *El Salón Literario* (Hachette, 1958); Enrique Anderson Imbert, *Echeverría y el socialismo romántico* (en *Escritores de América*, Raigal, 1954); Abel Cháneton, *Retorno de Echeverría* (Ayacucho, 1954); Plácido Horas, *Esteban Echeverría y la filosofía política de la generación de 1837* (San Luis, Universidad Nacional de Cuyo, 1950); Ernesto Morales, *Esteban Echeverría* (Claridad, 1950); Noé Jitrik, *Soledad y urbanidad* (Boletín de Literatura Argentina, Nº 2, Córdoba); Nydia Lamarque, *Echeverría y la filosofía política de*

la ilustración (*Sur* Nº 219-220, Buenos Aires); Jorge M. Furt, *Esteban Echeverría* (Colombo, 1948).



Este fascículo, con el libro que forman
LA CAUTIVA, EL MATADERO, y otros escritos de Esteban Echeverría,
constituye la entrega nº 9 de CAPITULO

Precio del
fascículo
más el libro: \$ **150**

CAPITULO

La historia de la literatura argentina

Todas las semanas aparece una nueva entrega, que consta de un fascículo y un libro. Cada fascículo da un panorama completo de un autor o un período; el libro correspondiente da una obra completa o una antología representativa de dicho autor o período. Los fascículos en su conjunto constituirán la "Historia de la literatura argentina" propiamente dicha; los libros constituirán la "Biblioteca Argentina Fundamental". La obra íntegra —Historia más Biblioteca— se publicará en 56 semanas.

Estos
son los primeros
20 títulos
de la
obra

ENTREGA

- 1
- 2
- 3

Primera parte

- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20

Introducción: Los orígenes
Introducción: El desarrollo
Introducción: Los contemporáneos

Epoca colonial: del Renacimiento al Barroco
Epoca colonial: la Ilustración y el Seudoclasicismo
La época de Mayo
Nacimiento de la cultura gauchesca
La época de Rosas y el romanticismo
Echeverría y la realidad argentina
El nacimiento de la poesía gauchesca

José Hernández: el Martín Fierro
La segunda generación: la poesía

Lucio V. Mansilla
La generación del ochenta: ideas y el ensayo
La generación del ochenta: la imaginación

Martín Gurrero - J. Hernández - 192 págs.
La gallina pollita y otros cuentos - H. Quiroga - 128 págs.
El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar - 144 págs.

Los fundadores - Antología - 120 págs.
La literatura virreinal - Antología - 120 págs.
La literatura argentina - 120 págs.
Cuentos y diálogos patrióticos - Hidalgo - 80 págs.
Epoca de Rosas - Antología - 120 págs.
El matadero y La cautiva - Echeverría - 120 págs.
Isla (primera parte) - Mármol - 400 págs. (Vol. Esp.)
Amalia (segunda parte) - Mármol - 300 págs.
Memorias del general Paz - Colección - 120 págs.
El poeta romántico - 108 págs.
Fausto - San Martín - 200 págs.
San Martín - Ascasubi - Fausto - Del Campo - 108 págs.
Escritos en prosa - Hernández - 92 págs.
Versos románticos - Antología de Gutiérrez y Anaya - 120 págs.
Una excursión a los indios ranqueles (primera parte) - L. V. Mansilla - 320 págs. (Vol. Esp.)
Una excursión a los indios ranqueles (segunda parte) - L. V. Mansilla - 240 págs.
La gran aldea - Lucio V. López - 160 págs.

En la próxima entrega (Nº 10) de CAPITULO,
el fascículo -El nacimiento de la novela: Mármol-
estará acompañado por un libro de 416 páginas:
Amalia (primer tomo) de José Mármol.
Este libro, por su gran extensión,
constituye un Volumen Especial y así se indicó
en todas las contratas de los fascículos
para hacer saber a los lectores, desde el
primer número, que el precio de esa entrega
sería mayor.
Pero, a pesar de tal anuncio,
la próxima entrega de CAPITULO tendrá también
el precio corriente de \$ 150.-
De este modo queremos retribuir,
aunque sea en mínima parte, el apoyo
que el público ha prestado a CAPITULO.

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadernarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortesía y colaboración del Archivo Gráfico de la Nación y del Museo Histórico Nacional.